

ОТ НЕРОЖДЕННОГО ОПУСА ДО КУЛИНАРНОГО ШОУ

Полулюбилейный XXXV международный фестиваль современной музыки «Московская осень» завершился 1 декабря в Большом зале Дома композиторов – своего рода географическом центре форума, где проходят его основные события. Модусом этого года можно считать, с одной стороны, неоправданность ожиданий в отношении ряда прогрессивных авторов, с другой – сильные опусы у тех, кому в предыдущих обзорах «МО» не уделялось должного внимания.

АСМ

Не припомню, чтобы концерт-открытие «Осени» когда-либо составляли произведения композиторов-радикалистов Ассоциации современной музыки, но на этот раз именно АСМ была выбрана организаторами (а это, прежде всего, Союз московских композиторов во главе с Олегом Галаховым) для старта ноябрьского марафона. Во многом, конечно, потому, что представивший сочинения композиторов-асмовцев ансамбль солистов «Студия новой музыки» в этом году празднует свое 20-летие.

Профессионализм и авторов, и исполнителей на концертах «Студии» да и на «Осени» вообще – дело само собой разумеющееся, но не все прозвучавшие опусы оставили, скажем так, яркое послевкусие. Из того, что запомнилось с концерта-открытия, – неоекспрессионистская Камерная симфония Кирилла Уманского; сочинение необыкновенной красоты, исповедальности и вместе с тем стилистической разношерстности «Cancion de Cuna» Фараджа Караева на тексты Ф.Гарсиа Лорки; сомнамбулический и одновременно отражающий мерное течение жуткой реальности опус Дмитрия Курляндского «Девочки со спичками (неспетые песни Джека-подсвечника)», в исполнении которого принципиально участвовали только женщины.

Завершившее вечер сочинение Александра Вустина – кантата «Ветер» на тексты Александра Блока из «Двенадцати» – воспринималось неоднозначно. Для автора это выход в принципиально новое – в сферу народной музыки (кроме «Студии новой музыки» в исполнении кантаты приняли участие ансамбли Марка Пекарского и Дмитрия Покровского). По словам композитора, «в кантате действуют стихии – ветер, голоса улицы, народные песни и революционные марши». И хотя, как считает сам Вустин, он «следовал за музыкой блоковского текста», его вариант «Двенадцати» принципиально отличается от поэтического первоисточника. У Блока народный элемент органично встраивается в авторский текст, а у Вустина вытесняет его, что становится особенно очевидно к концу. В первой половине кантаты характерный вустинский гул ударных и в частности столь любимого композитором большого барабана очень соответствует революционной атмосфере блоковской поэмы. В музыке в одинаковой мере слышны и Вустин, и Блок. Но чем ближе к концу, тем больше она становится как бы неавторской, народной. Считать ли это слишком простым решением или же, наоборот, оригинальной концепцией? Так или иначе, но сам автор вряд ли имел в виду подобную модуляцию из индивидуального во всеобщее. И еще один момент: по прослушиванию сочинения кажется, что партитуре не хватает продолжительности звучания, объема, масштабности.

Зато полуторачасовое произведение близкого к АСМ Бориса Франкштейна – «Рецепты эпохи застолья» (гастрономический концерт) – очень хотелось сократить. Сама по себе идея такого концерта для чтеца (Игорь Пехович), двух басов (Динар Джусоев и Илья Ушуллу) и фортепиано (автор) на стихи Александра Тимофеевского, несомненно, заманчива. Есть у Дмитрия Ухова радиопередача «Хождение за три моря», где помимо музыки пяти континентов даются соответствующие кулинарные рецепты, которые ведущий программы, говорят,

сначала пробует сам. Тимофеевский – тоже настоящий гурман, так что все рецепты блюд тоже проверял лично. Озвученные чтецом в костюме повара они были привлекательны и разнообразны (в «меню» – котлеты из рябчиков маршал, разварная осетрина в вине, бананы пом-фри по-латиноамерикански, паштет «л'амур ля политик», жаркое из грибов, варенье из зеленых помидоров, спаржа в сухарной подливке и т.д.), а вот музыка Франкштейна – довольно однородный диссонантный «грязевой поток». Вначале еще можно было услышать «рябчиков» в виде имитации птичьего щебета под «Ярило» Николая Корндорфа, однако к концу представления таких «подачек» аудитории уже не было, монотонность и недифференцированность общего потока все больше прогрессировала. Возможно, конечно, что такое впечатление сложилось отчасти из-за неэквивалентности рояля оркестру (пока это всего лишь переложение). Но блюда менялись, а в музыке следовали повторы идей – по большому счету литературный ряд совершенно не нуждался в музыкальном. Сам автор говорит о своем замысле как абсурдистской игре в банальность, но, кажется, публика изрядно устала именно от монотонности (что у Франкштейна во многом является оборотной стороной стремления к неповторяемости элементов фактуры и неидиоматичности, хотя все равно где-то он попадает в идиомы). Единственное, чем композитор мог как-то искупить страдания слушателей, – пригласить всех на сцену попробовать те самые блюда, но этого не произошло.

ГРЯДЕТ НОВАЯ ЭПОХА

Несколько разочаровало и более чем часовое произведение Владимира Мартынова «Opus Prenatum» (преьера состоялась в апреле этого года на очередном именном фестивале композитора). Кстати, оно завершало далеко не премьерную программу ансамбля Opus Posth, состоящую из сочинений Яниса Ксенакиса («Agora»), Пола Дрешера («Casa Vecchia») и Лючано Берно («Секвенции»). Как всегда у Мартынова последних лет, собственно музыку предварял объемный концептуальный комментарий, в котором он прощается со своей успешней поднадоевшей идеей конца времени композиторов: «...Окончилось время модерна. Окончилось время постмодерна. Окончилось время, когда можно было писать о конце времени композиторов или о конце времени русской литературы. Окончилось время, в которое было вполне оправданно и плодотворно размышлять о проблеме конца вообще. Наступило время, когда пора подумать о Начале. Завершилась эпоха Opus Posth, наступает эпоха Opus Prenatum. Время Opus Prenatum – это время еще не рожденных, но таинственно пребывающих в реальности произведений. И я не боюсь объявить о наступлении этого времени». Однако нельзя сказать, что «Opus Prenatum» Мартынова – сочинение, принципиально другое по отношению к тому, что он писал раньше. К ансамблю Татьяны Гринденко в первом опусе нового Начала присоединился Гермес Зайгот с хрустальными чашами – их звучание и звучание струнных перетекали друг в друга, образуя особый «светящийся» тембр. А «сольное пение» чаш в начале и конце композиции по чистоте и красоте тембра ассоциировалось со старым постопусом Мартынова 1993 года «Обретение абсолютно прекрасного звука» (правда, там чаши тибетские). Вместе с тем в новом опусе недоставало музыкальной (а не концептуально-литературной) сверхидеи, сам по себе музыкальный материал не отличался ничем выдающимся. Может быть, потому, что он «еще нерожденный», «пренатальный»? Эффектное самооправдание...

ОСЕННЯЯ КАМЕРАТА

На одном из камерных концертов «МО» в исполнении Струнного квартета РАМ им. Гнесиных, вокалистов Веры Калбергеновой (сопрано), Ильи Ушуллу (бас)

и пианистки Элеоноры Теплухиной звучали сочинения композиторов-женщин, среди которых – представительница Осетии Жанна Плиева, московский композитор Екатерина Кожевникова. Произведения первой всегда были интересны неподдельной искренностью и открытой эмоциональностью, но на этот раз в сонате для виолончели «Без слов» главенствовала тяжелая оголенная эмоция, и, казалось, композитору совершенно безразлично, какой материал при этом звучит. Виолончельная соната – не столько произведение искусства, сколько отпечаток жизни.

Зато «...Если мы вдвоем» на стихи А.Ахматовой и Н.Гумилева Екатерины Кожевниковой – современный романтизм в рамках традиции – все тонко, изящно, изысканно, с явными аллюзиями на шопеновские пассажи у фортепиано.

В том же концерте – две сонаты для фортепиано недавно ушедшего от нас Сергея Павленко. Специально из Лондона приехала японская пианистка Маки Секия, чтобы исполнить их на сцене Большого зала Дома композиторов. Сложнейшую фактуру она играла без нот – нечастый прецедент в наши дни. Это чистая музыка, даже приблизительный эквивалент которой в вербальном языке найти невероятно сложно. (Более десяти лет назад я брала интервью у Сергея Павленко для журнала «Музыкальная академия» по поводу тогдашней «Осени» – помню, что вытащить из него какие бы то ни было слова было почти невозможно.) Но если попытаться в одном предложении сформулировать впечатление от его фортепианных сонат, то это музыка сильнейших контрастов – термоядерной энергетике и нежнейшей интимной лирики; ее строение и развитие во многом подобно неким природным процессам.

На другом камерном вечере особое впечатление – от программы певицы/актрисы Марии Биорк (не путать с исландской певицей и актрисой, автором песен Бьорк). Мария училась и живет в Москве, ее шведско-грузинско-украинско-русское происхождение во внешности мало читается, зато накладывает отпечаток таланта. В ее сольном исполнении были представлены две сценические композиции – «Me Marie» американца Ричарда Кэмерона-Вульфа и «Ave Maria» москвича Сергея Жукова. И если в первой надо отдать должное не столько музыке, сколько красоте голоса певицы, чистоте ее интонирования в частности и вокальной технике в целом (вполне сопоставимым, между прочим, с Кэти Берберян), то во второй на уровне были и музыка, и исполнение. В «Ave Maria» Сергея Жукова на сцене – одна исполнительница, которая помимо вокала и актерского воплощения образа временами занята игрой на каком-либо из двух роялей (один препарирован). Кроме того, все это органично встраивается в фонограмму (композитор называет ее «саундтреком»), где вместе с обработанным голосом звучит виртуальный рояль. В результате, по сути сольная сцена парадоксально обрастает объемной, многоголосной звуковой материей. В какие-то моменты кажется, что это не фиксированная фонограмма, а интерактивная электроника, преобразовывающая голос и фортепиано в реальном времени. Интересно, что первоначально композитор предполагал именно такой вариант сопровождения, но это было связано с дополнительными сложностями, и пока пришлось от него отказаться.

«Ave Maria» Жукова – глубинная и где-то экзальтированная католическая молитва, но с русским народным (славянско-языческим) акцентом. А также периодическим цитированием знаменитой до-мажорной прелюдии И.С.Баха из I тома «ХТК» (причем в сознании она, естественно, достраивается мелодией Ш.Гуно, не цитируемой, но подразумеваемой). Сочинение продолжает серию работ композитора в жанре инструментального театра. По его словам, в известном смысле оно является зеркальным отражением моноспектакля «Стихомания», в котором

пианистка должна не только играть на рояле, но и петь (в «Ave Maria» обратная ситуация).

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

Из того, что запомнилось из других программ, – «Вавилонская башня» Михаила Броннера: средствами народного оркестра (сочинение прозвучало в исполнении Русского народного оркестра «Москва») композитору удалось реалистично воссоздать ирреальное во всех деталях и подробностях.

На вечере моноансамблей прозвучало еще одно сочинение на библейскую тематику – концерт для 12 саксофонов «Псалмы царя Давида» Ефрема Подгайца, достойно исполненный Ансамблем саксофонов ГМПИ им. М.М.Ипполитова-Иванова. И хотя в одном из эпизодов создалось такое впечатление, будто сейчас на сцену выйдет Фрэнк Синатра, в общем и целом саксофоны трактовались не как джазовые или эстрадные инструменты. Они звучали, как нечеловеческие небесные голоса, складываясь в хор.

В том же концерте – «Небесный омнибус» Марины Шмотовой в исполнении Ансамбля виолончелистов под управлением Ольги Галочкиной. Сочинение, действительно, «небесного звучания» (оно построено на обертоновом ряде), если бы не фальшивые интонации в ансамбле, особенно под конец пьесы (обертоновый ряд мыслился все-таки в рамках темперации). «Образ “небесного омнибуса” создал британский прозаик Э.М.Форстер в своей одноименной новелле, – поясняет композитор. – Ансамбль виолончелей обладает той самой выразительностью и техническими ресурсами, способными передать процесс движения в пространстве и во времени этого фантастического средства передвижения». Пока, можно сказать, обладает потенциально: пьесу хорошо бы элементарно доучить.

Зато диптих «Течение времени. Бег времени» того же автора в высшей степени качественно был исполнен Национальным академическим оркестром народных инструментов России им. Н. Осипова под управлением Виктора Кузовлева. Темп музыки каждой из двух частей в точности соответствует заголовку, хотя в этом есть и свой минус – отсутствие интриги. Идею можно понять как противопоставление мерного, естественного течения времени темпоритму современной жизни большого города. Тембры народного оркестра с включением кларнета и трубы не всегда вписываются в эту идею: во второй, чуть репетитивной части они вполне к месту («позвякивание часовых механизмов»), но в первой части кажется, что и тембры, и музыка больше бы соответствовали волшебной атмосфере русских сказок, чем какой-либо философской концепции.

ХАРМС-ПЕРФОРМАНС

На одном из вечеров солисты ансамбля «Галерея актуальной музыки» под руководством Олега Пайбердина и актеры Московского драматического театра «Ап АрТе» представили публике несколько композиторских взглядов на Даниила Хармса. Так называемый «Хармс-концерт» можно было бы считать большим капустником, если бы не «взгляды» таких разных и в поколенческом отношении (по возрасту/авторитету), и в смысле стилевой ориентации композиторов, как Владимир Николаев («ХармStory») и Антон Ровнер («Три стихотворения Д.Хармса»). Дело в том, что в большинстве случаев текст Хармса и сопровождающая его театрализация доминировали над музыкой (последней отводилась лишь иллюстративная роль), а упомянутым авторам, каждому по-своему, удалось этого избежать. У Николаева хармсовская по сути музыка не без влияния минимализма обошлась вовсе без хармсовского текста; у Ровнера она корреспондировала не столько с Хармсом, сколько с Серебряным веком вообще (а по использованным текстам опус отчасти

пересекался с «Веселыми песнями» Сергея Слонимского). Наверное, здесь не обойтись без перечисления и остальных композиторских имен: Андрей Зеленский, Любовь Терская, Сергей Ким, Анна Жёлтышева, Сергей Зятьков, Георгий Дорохов (последнего уже нет с нами). Причем в случае с Дороховым и его «Китч-Хармсом» при соотношении музыки и литературного текста 1:9 вышло занимательно по их взаимодействию и просто остроумно.

ГОСТИ ФЕСТИВАЛЯ

Отдельный разговор – о международной составляющей программы, которая могла бы быть более представительной. Прошли те времена, когда участниками «МО» были Янис Ксенакис, Пьер Булез или Анри Пуссер, приезжавшие лично. Финансирование форума не позволяет приглашать подобные величины. Основной удельный вес хорошей музыки – авторства московских композиторов; приезжие иностранцы (Джузеппе Джулиано, Пауло Чагас) искусны, но не слишком затрагивают среднестатистического российского слушателя. Или же в программах представлены непоказательные произведения западных мэтров. Среди последних – Три пьесы для тенор-саксофона итальянского мистика Джачинто Шелси, старательно исполненные датской саксофонисткой Генриеттой Йенсен, «Тема с вариациями» для фортепиано датского классика Карла Нильсена, прозвучавшая в малоудачной интерпретации Марии Эшпай. В этой связи очень жаль, что из двух концептуальных программ Театра ударных Марка Пекарского при участии Центра электроакустической музыки Московской консерватории («Hommage a Luigi Nono» и «Посвящение “Весне Священной”») были сокращены почти все сочинения композиторов с территории бывшего СССР, зато прозвучали все иностранцы (в том числе приехавшие лично). Хотя Пекарского отчасти можно понять: два концерта были объединены в один в связи с отсутствием в настоящий момент у ансамбля репетиционной базы.

Единственным значимым событием, связанным с музыкой зарубежного автора, стала премьера «Блудного сына» Бенджамина Бриттена в Камерном музыкальном театре им. Б.А.Покровского, на которой, несомненно, побывать стоило. Это – последняя опера из триптиха одноактных опер-притч («Река Керлью», «Пещное действо», «Блудный сын»), написанных композитором в 1960-е годы и предназначенных для исполнения в церкви. До сих пор она не ставилась у нас, а между тем история ее создания напрямую связана с Россией. Бриттен вдохновился картиной Рембрандта «Возвращение блудного сына», которую видел в Эрмитаже в конце 1966 года. Тогда он приезжал в СССР по приглашению Мстислава Ростроповича, чтобы провести здесь Рождество и Новый год. Более того, Бриттен был очень дружен с Дмитрием Шостаковичем и впоследствии посвятил эту оперу именно ему.

Перед спектаклем к публике вышел нынешний музыкальный руководитель театра и дирижер-постановщик спектакля Геннадий Рождественский и сообщил, что в оперном триптихе Бриттена произошла концентрация творческой энергии композитора, возродившего и обновившего английскую музыку. Что ему удалось воплотить в звуках высочайшей этической настрой библейской притчи. И что российская премьера оперы состоится ровно спустя столетие со дня рождения Бриттена, 22 ноября 1913 года – в день св.Цецилии, покровительницы музыки. Но главное, конечно, было потом – Геннадий Николаевич дирижировал так, что за этим чувствовалась невероятная культура, за этим стояло все то колоссальное количество музыки 20 столетия, которое он знает и исполняет.

В основе «Блудного сына» – известный сюжет из Нового Завета (Евангелие от Луки), слегка скорректированный либреттистом У. Пломером, который ввел

нового персонажа – Искусителя, обостряющего сюжет и выступающего в роли комментатора. В опере Бриттена встречаются элитарность и доступность, архаическое и современное – от григорианского хора до XX века. Времени как бы не существует, библейская притча актуальна для всех времен.

Бриттен всегда стремился к аскетичности выразительных средств – и в музыке, и в исполнительском составе (ансамбль вместо оркестра), и в постановке «Блудного сына» это очень заметно. «Минималистичность» – и в отсутствии декораций, которые заменяются светопроекциями, и в костюмах действующих лиц. Мужские костюмы решены в серых тонах в духе Казимира Малевича (неслучайно под конец спектакля на заднике сцены высвечивается «Черный квадрат»). Они в прямом и переносном смысле ограничивают свободу персонажей, занятых работой и запирающих себя, по словам младшего (блудного) сына, «в глупой, пустой семейной жизни». Яркие цвета появляются, когда из оркестровой ямы на сцену выходят женщины-блудницы с гигантскими рюмками и в одеждах «ночных бабочек» в стиле супрематизма. Нельзя не отметить замечательную работу режиссера-постановщика и хореографа Михаила Кислярова, художника-постановщика Аси Мухиной, художника по свету Владимира Ивакина и, конечно, солистов – исполнителей главных партий Борислава Молчанова, Алексея Мочалова, Алексея Морозова, Игоря Вялых.

Что касается международной исполнительской составляющей «МО», то из множества коллективов-участников иностранных, строго говоря, было полтора – это молодой швейцарский ансамбль современной музыки Inverspace и датско-российское трио Генриетты Йенсен, Симона Педерсона и Марии Эшпай. Из солистов стоит упомянуть ныне живущую в Москве феерическую польскую флейтистку Эдиту Фил – она исполнила гипнотизирующую композицию Марка Белодубровского «АЗ и Я», представляющую современный взгляд на древний языческий фольклор, столь характерный для Брянской области, откуда композитор родом. Но на этом сильные впечатления от зарубежных музыкантов-исполнителей заканчиваются.

В ОТСУТСТВИЕ УШЕДШИХ...

На одном из последних концертов в исполнении датско-российского трио звучали отечественные классики – Арам Хачатурян (Соната-фантазия для виолончели), Андрей Эшпай (Трио для вибратона, саксофона и фортепиано), Гия Канчели («In L'istesso tempo» для того же состава). Андрей Яковлевич и Гия Александрович присутствовали лично. В программе Марка Пекарского – не самая показательная миниатюра в жанре инструментального театра Софии Губайдулиной («Слышишь ли ты нас, Луиджи? Вот танец, который станцует для тебя обыкновенная деревянная трещотка»). А вот, например, Альфред Шнитке и Эдисон Денисов, Николай Каретников и Николай Сидельников не были представлены на фестивале вообще. Перестали быть актуальны или...

Знакомый фотограф посоветовал написать о том, что на «Московской осени» все больше заметна тенденция к посещению композиторами исключительно своих концертов, отсутствие интереса к тому, что делают коллеги. Подтверждаю, такая тенденция действительно есть. Более того, некоторое падение интереса к фестивалю наблюдается и среди музыкальных критиков и музыковедов. Однако думается, это не повод не исполнять, не слушать и не пытаться осмыслить музыку ушедших мэтров с точки зрения нашего времени.

Ирина СЕВЕРИНА

Источник: <http://gazetaigraem.ru/a13201312>